

## Festejando la Inmaculada Concepción: Arte y literatura en algunas relaciones de fiestas del siglo XVII novohispano

Celebrating the Immaculate Conception: Art and Literature in Some  
Relations of the 17th Century Colonial Festivities

### Resumen

El presente trabajo traza un pequeño recorrido por los festejos barrocos a la Inmaculada Concepción, durante el siglo XVII. Al mostrar la relevancia para la sociedad novohispana tanto en el ámbito religioso como en el político; a través de diversas manifestaciones artísticas.

**Palabras clave:** fiesta, Inmaculada Concepción, Siglo XVII, imagen barroca, literatura barroca

### Abstract

This work maps a short route around the baroque festivities for the Immaculate Conception during the 17th century, showing the relevance it had in the colonial society, both in the religious realm as in the political one. All this through different artistic manifestations.

**Keywords:** Festivity, Immaculate Conception, 17th century, Baroque Image, Baroque Literature

La pintura es poesía muda, y la poesía,  
pintura que habla; y pintores y poetas  
siempre andan hermanados, como artífices  
que tienen una misma arte.

Alonso López Pinciano,  
*Philosophia Antigua Poética*, 1596.

## Introducción

Expresión por excelencia de la cultura barroca, la fiesta (cívica o religiosa) constituye un ejercicio de ostentación en el que tienen cabida los elementos más diversos. Procesiones, sermones, fuegos artificiales, corridas de toros, juegos de cañas, certámenes poéticos, arcos triunfales o representaciones teatrales entran a formar parte de la celebración festiva, que se convierte así en una fructífera amalgama de expresiones artísticas: la teatralidad, la música, la pintura o la poesía se conjugan para reafirmar la adhesión de la ciudad al poder político y religioso del virreinato.

Un aspecto especialmente interesante de esta confluencia de expresiones artísticas en la fiesta barroca es la peculiar interrelación que en ella se establece entre la imagen visual (en concreto la pintura) y la literatura. El Siglo de Oro se caracteriza por un abuso interpretativo del tópico horaciano *ut pictura poesis*<sup>1</sup>, así co-

mo por la plasmación artística de esta interdependencia entre pintura y poesía en programas iconográficos complejos como las piras funerarias<sup>2</sup>, la decoración de altares o la erección de arcos triunfales<sup>3</sup>. Todos estos programas se desarrollan a partir de una "pintura emblemática" o, como la define de manera más amplia Dolores Bravo, una "sinestesia estética", esto es, una conjugación tal entre imagen y texto literario que la palabra "enriquece y complica la imagen" y, a su vez, "ésta refuerza la carga semántica de los signos lingüísticos" (1997, p. 90).

Ahora bien, la posibilidad de contemplar hoy esas "sinestesias estéticas" del Barroco novohispano es muy excepcional porque, en realidad, uno de los rasgos esenciales de la fiesta es su carácter efímero<sup>4</sup>: en el mejor de los casos, los distintos elementos que la conforman acaban siendo registrados en una relación escrita destinada –como señala Aurora Egido– a dejar constancia "del acto en cuestión y perpetuarlo en los anales de la fama"

---

entre ambas generó toda clase de ramificaciones teóricas y un sinfín de resultados prácticos en las artes y en la literatura" (Egido, 1990, pp. 164-165; sobre estas interrelaciones entre poesía y pintura en el Barroco español, ver pp. 164-197).

<sup>2</sup> Cuya tradición inicia en la ciudad de México a mediados del siglo XVI, cuando Cervantes de Salazar idea su *Túmulo Imperial* con motivo de las exequias a Carlos V.

<sup>3</sup> Los más célebres, sin duda, fueron los diseñados en 1680 por Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora para la recepción del virrey Tomás Antonio de la Cerda, marqués de la Laguna: el *Neptuno alegórico* y el *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*.

<sup>4</sup> Rodríguez de la Flor ha insistido en este rasgo al referirse a la fiesta barroca como "efímero de estado", esto es, como acontecimiento que constituye la mejor forma de visibilizar, de exhibir el poder (2002, pp. 161-165).

<sup>1</sup> Como señala Carolina Corbacho, la máxima del *ut pictura poesis* es en Horacio solamente una forma de "bosquejar algunas afinidades que eran compartidas por ambos tipos de expresiones", de manera que debe entenderse como "un epígrafe, más o menos afortunado, con el que poder designar las andanzas comunes emprendidas entre la poesía y la pintura" (1998, pp. 33-34). Ahora bien, en el Siglo de Oro, "La serie comparativa que se produjo por la interpretación sinestésica de la relación

(1990, p. 157)<sup>5</sup>; una relación que necesariamente parte de un proceso de selección e interpretación y que, por tanto, no reproduce el acontecimiento sino que realiza una nueva construcción del mismo<sup>6</sup>, algo que se observa de forma destacada precisamente en los pasajes en los que se desarrolla la técnica retórica de la écfrasis, esto es, la representación verbal de las imágenes ideadas para la fiesta.

El presente trabajo se centra en uno de los asuntos más recurrentes en los festejos religiosos de la época en la Nueva España: la defensa de la Inmaculada Concepción de la Virgen María y, más concretamente, el importante papel de los programas iconográficos de carácter emblemático que fueron ideados para dichos festejos. El objetivo es analizarlos a partir de la forma en que estos quedaron fijados a través de relaciones concretas que, por constituir filtros literarios de los mismos, nos proponen a su vez una nueva y enriquecedora relación entre la imagen y la palabra.

## La doctrina de la Inmaculada Concepción y su representación pictórica

La Inmaculada Concepción significa que “María es libre de todo pecado desde el inicio”, es decir, que, desde su concepción, fue preservada del pecado original de Adán y Eva (Hauke, 2015, p. 145). El dogma<sup>7</sup> no fue definido hasta 1854, cuando Pío IX proclamó en la bula *Ineffabilis Deus* que “la Santísima Virgen María fue preservada inmune de toda mancha de pecado original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios” (Hauke, 2015, pp. 162-163), pero el origen de esta creencia puede ubicarse en los primeros siglos del cristianismo en la Iglesia Oriental (de donde pasó a Occidente), y su base principal fue un texto apócrifo: el *Protoevangelio de Santiago*, en cuya primera parte se narra la vida de María hasta el nacimiento de Cristo (Santos Otero, 1993, pp. 120-170).

En España, la defensa de la causa inmaculista puede ubicarse ya en el siglo XIII, con figuras claves como Ramon Llull, pero fue más intensa a lo largo del siglo XVII, y muy especialmente durante los reinados de Felipe III y Felipe IV (1598-1665). Como señala Stratton (1989, pp. 115-116), dicha causa se desarrolló en dos frentes: las embajadas de teólogos a Roma para solicitar la definición del dogma<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Este carácter efímero afecta incluso a las producciones literarias vinculadas a la fiesta. De hecho, fue la propia Aurora Egido una de las primeras voces que trasladaron el concepto “efímero barroco” de Bottineau al ámbito de las letras hispánicas (1990, pp. 156-157). Al igual que en la península, en Nueva España, salvo raras excepciones como la de sor Juana Inés de la Cruz, la poesía que se compuso en la época fue registrada solo parcialmente a través de esas relaciones, a su vez escasas, que buscaron dar pervivencia a lo ocasional y que, de algún modo, llevaban ellas mismas “un sello ocasional, fungible” (p. 156).

<sup>6</sup> Como advierte Rodríguez de la Flor, “sobre una base referencial acaecida, se construye un trabajo, una estrategia guiada por las operaciones vertebrales de la selección, de la ampliación hiperbólica, de la reelaboración de materiales” (2002, p. 168).

<sup>7</sup> Cuyo fundamento bíblico está en el Génesis 3, 15 (“Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu estirpe y su estirpe: ella te pisará la cabeza mientras tú acechas su calcañar”) y el saludo angélico del Evangelio de Lucas (Lc 1, 28: “Ave María, llena eres de gracia, el Señor es contigo”); ver Hauke, 2015, p. 145.

<sup>8</sup> Fruto de estas embajadas fueron, entre otros, dos documentos: el decreto *Sanctissimus Dominus Noster* (1617), del papa Paulo V, y la bula *Sollicitudo*

y el desarrollo de la devoción popular a través de sermones y otras manifestaciones públicas (lecturas, procesiones o festejos, que no siempre fueron permitidos por la Santa Sede), pero también de medios como la pintura, ya que numerosos artistas de renombre (sobre todo de la escuela sevillana) contribuyeron con sus obras a aumentar el fervor a la Inmaculada<sup>9</sup>.

Las composiciones pictóricas de esos años son fruto de una larga tradición artística en torno al tema: las primeras representaciones iconográficas de la Inmaculada Concepción se habían basado en pasajes del ya citado evangelio apócrifo de Santiago y en otros textos muy populares como *La Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, aludiendo de forma simbólica a la concepción sin mancha a través de imágenes como la vara de Jesé o el abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada<sup>10</sup>. A fines del siglo xv, además, había surgido una fórmula pictórica especialmente interesante a nuestro propósito por constituir una simbiosis entre elementos pictóricos y literarios: la Virgen como *Tota Pulchra*. Según Stratton, este modelo derivaba de una fuente gráfica y otra literaria. La primera la proporcionarían al-

gunas xilografías alemanas de mediados del siglo xv en las que se muestra a María en el templo antes de prometerse en matrimonio a José, “de pie, las manos ante el pecho, juntas en oración y con el cabello suelto” (1989, p. 35). La fuente literaria fue el incipiente desarrollo de las letanías a la Virgen, con las que se pretendía dar un fundamento bíblico a la doctrina acudiendo a textos como el *Cantar de los Cantares*, de donde se tomó el verso que suele coronar la imagen de María y da nombre a estas composiciones: *Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te* (Eres completamente bella, amiga mía, y estás preservada de toda mancha).

Si establecemos un recorrido desde los primeros grabados y pinturas incorporados a algunos libros franceses hasta las conocidas pinturas de Vicente Macip y Juan de Juanes, que popularizaron el tópico en España<sup>11</sup>, podremos observar cómo, al menos hasta finales del siglo xvi, los símbolos marianos aparecen en estas pinturas acompañados de los versículos que a un tiempo les dan origen y los justifican. Así es como la *Tota Pulchra* llega a espacios de la Nueva España<sup>12</sup> como el convento franciscano de San Miguel en Huejotzingo (Puebla), cuya pintura mural, a pesar de cierto deterioro, permite distinguir todavía esa interdependencia entre la función icónica y la gráfica en este tipo de representaciones de la Inmaculada (fig. 1).

Por otro lado, si comparamos la imagen misma de la Virgen en algunos de los lienzos de Juan de Juanes (como el

*omnium ecclesiarum* (1661), promulgada por Alejandro VII (ver Stratton, 1989, pp. 64-72 y 79-83). Aunque la bula de Alejandro VII tuvo mayor importancia desde el punto de vista doctrinal en la medida en que asentó los que serían los puntos más importantes para la definición posterior del dogma (Hauke, 2015, p. 162), fue el de 1617 el que provocó una respuesta mayor en el ámbito hispánico, como veremos a continuación (sobre este momento histórico es fundamental el trabajo de Pou i Martí, 1931-1933).

<sup>9</sup> La bibliografía sobre la pintura inmaculista en España es ingente, pero sigue siendo fundamental el ya citado trabajo de Stratton, 1989.

<sup>10</sup> Imágenes que pervivieron asimismo durante siglos y fueron trasladadas a su vez a la Nueva España (ver como ejemplo la fig. 1).

<sup>11</sup> Sobre la imagen de la *Tota Pulchra* en la pintura valenciana de esta época es de gran interés Llorens Herrero y Catalá Gorgues, 2007, pp. 221-310.

<sup>12</sup> A propósito de este traslado de la tradición pictórica al virreinato, ver, entre otros, Doménech, 2014.

de la fig. 2) y en el mural novohispano, distinguiremos asimismo otra serie de elementos simbólicos vinculados a una fuente bíblica, en este caso la *Mulier amicta sole*: “Y allí apareció una maravilla en el cielo: una mujer vestida con el sol, y la luna a sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas” (Ap. 12,1). Aunque doctrinalmente todavía no se hubiera identificado a la Inmaculada con la Mujer del Apocalipsis, Juanes incorporó ya una iconografía simbólica presente en otras Vírgenes como la de la Asunción o la del Rosario, que formaría parte de la imagen canónica de la Inmaculada en décadas posteriores (como vemos en Huejotzingo): María en pie sobre la luna creciente, con las manos juntas, envuelta en sol y coronada de doce estrellas<sup>13</sup>.

La relación entre la imagen simbólica de la Mujer apocalíptica y el texto bíblico es implícita. En cuanto a los símbolos de las letanías inmaculistas, estos van a ir perdiendo su acompañamiento textual, tanto en la tradición española como en la novohispana; además, van a ir variando progresivamente su ubicación, situándose al pie de la composición (en el espacio terrenal) en lienzos como los de Giuseppe Cesari o Francisco Pacheco y, más tarde, en manos de los querubines, como aparecen en las famosas pinturas de Murillo o en la composición realizada por Juan Rodríguez Juárez para el Convento de La Concepción en San Miguel de Allende (Guanajuato) ya a inicios del siglo XVIII (fig. 4).

Lejos de perder su vinculación con el texto, sin embargo, la representación iconográfica de la Inmaculada a través de

los símbolos de las letanías, al modo de la *Tota Pulchra*, desarrolló a su vez, a lo largo del siglo XVII, una tradición propiamente emblemática en el ámbito hispánico: obras como la de fray Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores* (1659) o la de Luis de Solís Villaluz, *Jeroglíficos varios, sacros y divinos epítetos* (1734)<sup>14</sup>, son un claro ejemplo de cómo la figura de la Inmaculada Concepción formó parte también de esta singular relación entre la imagen y el texto literario que desarrolló el género emblemático<sup>15</sup>. Y no solo a través del grabado sino asimismo en pintura, como muestra la singular *Alegoría de la Inmaculada* del novohispano Nicolás Rodríguez Juárez (fig. 2), cuya clave de sentido se halla en el versículo de Malaquías colocado sobre la aureola: “Pero para vosotros, los que teméis mi Nombre, brillará el SOL DE JUSTICIA con la salud en sus rayos, y saldréis brincando como terneros bien alimentados” (Malaquías 3, 20)<sup>16</sup>.

En definitiva, lo que encontramos en el contexto hispánico del siglo XVII es, por un lado, una exitosa evolución de la pintura inmaculista (en cuyo origen, como se ha

<sup>14</sup>El libro de Solís “recoge hasta 41 grabados al principio de cada jeroglífico con los símbolos marianos” (<http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguos/hufaexpo7/hufaexpo7p22.html>; esta exposición virtual de la Universidad de Navarra sobre el tópico *Tota Pulchra* es de gran interés para observar la evolución tanto iconográfica como doctrinal del tema). Un sugerente trabajo sobre la interpretación de los emblemas marianos en obras como las citadas es el de López Calderón, 2012-2013.

<sup>15</sup>Recordemos que, aunque inaugurada por el *Emblematur liber* de Andrea Alciato (1531), la emblemática tuvo un auge especial durante el período barroco.

<sup>16</sup>Para una interpretación de esta compleja pintura novohispana puede consultarse *Juegos de ingenio y agudeza*, 1994, p. 364.

<sup>13</sup>Sobre la incorporación de los símbolos apocalípticos a la Inmaculada Concepción ver García Mahiques, 1995 y 1996-1997.

señalado, se encuentra la literatura bíblica) y, por otro, toda una tradición emblemática en torno al tema (que incorpora a su vez nuevos textos, sobre todo vinculados a las letanías de la Virgen): ambas tradiciones, estrechamente relacionadas entre sí, serán el necesario punto de partida para analizar el modo en que la imagen pictórica de la Inmaculada es registrada en las relaciones novohispanas de dicho período.

### Empresas y emblemas en las relaciones sobre los festejos novohispanos de 1618

El 12 de septiembre de 1617 el papa Paulo V publicó el decreto *Sanctissimus Dominus Noster* en el que prohibía defender públicamente que la Virgen no había sido concebida sin pecado original. Redactado como respuesta a las embajadas enviadas por Felipe III a la Santa Sede, el documento pretendía zanjar las duras disputas entre defensores y detractores de la creencia en la Inmaculada Concepción que habían tenido lugar en los años inmediatamente anteriores en algunas ciudades españolas (fundamentalmente en Córdoba y Sevilla)<sup>17</sup> y, aunque no supuso un gran

avance hacia la definición del dogma, fue recibido con júbilo no solo en la metrópoli sino también en diversas ciudades americanas entre las que destacó la capital novohispana (Aracil, 2013, pp. 151-152).

El más lujoso de los festejos promovidos en la ciudad de México por aquellas fechas fue el organizado por el gremio de plateros en diciembre de 1618<sup>18</sup> (tampoco ausente de polémica<sup>19</sup>), que dio lugar a una breve relación anónima<sup>20</sup> donde se da cuenta de la procesión, la decoración de altares, la danza, la máscara y, sobre todo, el certamen literario y el arco triunfal “de

ta Sede (ver Pou y Martí, 1931, pp. 373-378 y Bonnefoy, 1955).

<sup>18</sup>Ese mismo mes, las actas del cabildo de la ciudad dan cuenta de una celebración (quizá paralela a la de los plateros) que incluyó al menos juegos de cañas y corridas de toros [ver Monroy Castillo, 1988, pp. 312 (12 de mayo de 1618), 317 (? de julio de 1618), 319 (30 de julio de 1618 y 17 de agosto de 1618), 327 (? de noviembre de 1618), 328 (19 de noviembre de 1618)], 329 (26 y 27 de noviembre de 1618), 334 (5 de enero de 1619) y 338 (8 de febrero de 1619)]. En febrero de 1619, según Sigüenza y Góngora, fue la universidad la que organizó unos festejos que incluyeron “grandes salvas de fuegos, e invenciones” (1945, pp. 42-43). No parece, sin embargo, que se haya conservado una relación de este acontecimiento, ya que el propio Sigüenza lamenta en su obra la infructuosa búsqueda del texto mismo de dicho juramento.

<sup>19</sup>Con motivo de este certamen, en la capital novohispana circularon una serie de poemas en contra de la Inmaculada que fueron recogidos en un proceso inquisitorial (ver Jiménez Rueda, 1945 y el más reciente trabajo de Tenorio, 2010, t. 1, pp. 319-337, donde se incluyen además, con cuidadoso aparato crítico, los versos que fueron objeto del proceso; en su tesis doctoral sobre *La poesía satírico-burlesca barroca en Nueva España (1582-1695)*, todavía inédita, Alejandro Jacobo Egea analiza asimismo algunos de estos sonetos y coplas de naturaleza satírico-burlesca, compuestos por miembros de las propias órdenes religiosas).

<sup>20</sup>*Breve relación de las fiestas, que los artífices plateros, vezinos de México celebraron a la Purísima Virgen María, el día de su inmaculada Concepción. Año 1618*, impresa en 1619 (reeditada en Jiménez Rueda, 1945, pp. 351-359).

<sup>17</sup>Las disputas entre los franciscanos (defensores de la Inmaculada Concepción) y los dominicos (que rechazaron esta creencia) pueden remontarse al siglo XIV. Por su parte, la Compañía de Jesús defendió la causa inmaculista desde su fundación (sobre el papel de los franciscanos españoles en la defensa de esta creencia son de interés los trabajos de Recio, 1955 y Castro, 1955; un buen resumen del papel de los jesuitas, también en la Nueva España, es el de Espinosa Valdivia, 2011, pp. 89-90). Uno de los momentos más álgidos de la disputa llegó en 1615; los defensores de la Inmaculada convencieron entonces a Felipe III para que solicitara la proclamación del dogma a la San-

treinta varas de altura con dos cuerpos jaspeados de colores varios" (Jiménez Rueda, 1945, p. 353) erigido para custodiar la imagen de plata de la Virgen forjada para aquella ocasión. A pesar de la concisión del texto (cuya finalidad fue meramente informativa), este deja patente la presencia constante de la imagen de la Virgen como *Tota Pulchra* en el festejo (desde la misma portada): su anónimo autor explica que en "el intercolumnio y pedestales [del arco triunfal] estaban con ingeniosos emblemas los atributos que significan la CONCEPCIÓN pura de María", y da cuenta además de la "imagen de la CONCEPCIÓN de la Virgen, a quien iban dándole alabanza varias letras de los atributos suyos", que remataba uno de los altares y de otro altar "de un solo lienzo de pintura de la CONCEPCIÓN de la Virgen, de tal pincel, que pudiera poner envidia a Apeles" (Jiménez Rueda, 1945, pp. 353 y 355).

Más interesante, sin embargo, se nos presenta otra obra, compuesta por uno de los poetas participantes en ese mismo certamen de los plateros, "el bachiller Francisco Bramón"<sup>21</sup>, consiliario de la Real Universidad de México", publicada en 1620: *Los sirgueros de la Virgen sin original peccado*, novela pastoril "a lo divino"<sup>22</sup>, sin duda vinculada al contexto celebrativo de esos años, en la que el hilo de la narración sirve de marco ficcional a la relación de una fiesta dedicada a la Virgen que, si bien probablemente fue solo fruto de la

imaginación de su autor (no hay constancia de su realización), también podría haberse llevado a cabo realmente (Aracil, 2013, pp. 154-163).

La obra consta de tres libros: el primero de ellos sitúa al lector en un espacio bucólico en el que dos parejas de pastores reflexionan sobre el pecado original y cómo la Virgen, sin embargo, es concebida sin mancha. Anfriso (correlato del autor), describe los atributos de María que ha grabado en la corteza de los árboles y propone la celebración de una fiesta en honor de la Inmaculada. En el Libro segundo, estos personajes, a los que se van uniendo otros pastores, se encaminan hacia el templo, donde inician dichos festejos con una solemne procesión, el rezo de las Vísperas y la detenida observación del "arco suntuoso" (Bramón, 2013, p. 150) levantado en la puerta del templo. Por último, el Libro tercero describe el desarrollo posterior de los festejos, entre los que destaca la representación de un auto sobre "el *Triunfo de la Virgen*" (176) compuesto por Anfriso, que es incluido asimismo en el relato. Un acercamiento a los dos primeros libros permitirá observar cómo Bramón, que ha ideado una serie de programas iconográficos como parte de su exaltada celebración del misterio de la Inmaculada Concepción, se da a la tarea de describir e interpretar esa pintura emblemática por medio de los personajes principales de la obra.

#### a) Las empresas de Anfriso y su función didáctica

Tal como se ha señalado, Anfriso aparece al inicio de la novela grabando en los árboles símbolos relativos a su enamorada "la divina Virgen". El personaje comienza

<sup>21</sup>Sobre la posible implicación de Bramón también en el proceso inquisitorial al que dio lugar el certamen, véase Traslosheros, 2004, pp. 104-111.

<sup>22</sup>Esta vertiente del género pastoril, la de los contrafacta o versiones "a lo divino", contaba con valiosos precedentes tanto en Italia como en España (Martínez, 2013, pp. 222-224 y Avallé-Arce, 1975, pp. 269-274).

mostrando la concepción sin mancha de María a través de dos "jeroglíficos" (Bramón, 2013, pp. 66-67) basados a su vez en dos imágenes ya presentes en las pinturas de la Virgen como *Tota Pulchra*: el huerto cerrado (aquí acompañado de una vara sin nudo) y el sol luminoso (con una estrella en la frente). Se trata en realidad de dos emblemas<sup>23</sup> con los tres elementos habituales:

[...] la imagen visual, un mote o inscripción lacónica y sentenciosa y un epigrama [en este caso en verso] [...], el cual toma a su cargo la explicitación de los contenidos semánticos de las 'cosas' figurativamente representadas (Pascual Buxó, 2002, p. 26).

Ahora bien, el sentido de ambos emblemas se va a insertar, a su vez, en un programa iconográfico más amplio que el propio Anfriso explicará de forma detallada un poco más adelante (Bramón, 2013, pp. 91-123), cuyos elementos conformarán el soneto que cierra el Libro primero:

De Dios retrato, de su amor traslado,  
mujer bendita, celestial doncella,  
del Sol alcázar, de su luz centella,  
plateada Luna, cedro consagrado.

Aurora alegre, ámbar derramado,  
sin mancha espejo, espada que degüella,

lucida torre, de la mar estrella,  
jardín florido, ejército formado.

Escala de Jacob, cerrado güerto,  
de mujeres la flor, mirra escogida,  
frondosa oliva, palma levantada.

Vara sin ñudo del divino enjerto,  
Madre de Dios, en gracia concebida,  
de culpa original sois preservada (p. 123).

El programa consta de un total de veintiséis atributos, varios de ellos ya presentes en las representaciones de la *Tota Pulchra* (como el espejo sin mancha, la lucida torre, la estrella de la mar, la frondosa oliva o la palma levantada), a través de los cuales el propio Anfriso remite a la Mujer del Apocalipsis ("San Juan –comenta Anfriso a Marcilda– vido una mujer vestida de Sol, coronada de estrellas y calzada de la Luna, esta mujer fue imagen de María", p. 119) y que (también al igual que en muchas pinturas barrocas de la Inmaculada) aparecen aquí acompañados solo de imágenes en lo que ya no podemos definir como "emblemas" sino como "empresas", que –a diferencia de estos– constan de imagen y mote pero no incluyen el epigrama destinado a la explicitación del sentido de la imagen (Pascual Buxó, 2002, p. 26). Una elección sin duda meditada por Bramón porque esta "estructura dual", que podríamos considerar en cierto modo incompleta, reserva al destinatario –según Pascual Buxó– "la tarea de descifrar las instancias de significación imbricadas en esa 'muda' pero expresiva relación del 'cuerpo' y el 'alma' de la empresa" (2002, p. 73). De este modo, el tipo de discurso icónico-literario escogido no solo da pie a la expresión poética a través del soneto final sino que, sobre todo, favorece el ca-

<sup>23</sup>Bramón no parece distinguir entre emblema y jeroglífico, a pesar de que en principio este último debiera entenderse simplemente –en palabras de José Pascual Buxó– como "una figura o secuencia arbitraria de figuras" (2002, p. 26). Sí encontramos en la novela cierta distinción, como ahora veremos, entre emblema y empresa.



rácter didáctico-doctrinal de la obra: las pinturas y sus imágenes necesitan de la extensa descripción de Anfriso (/Bramón) quien, a través del relato ecfrástico<sup>24</sup>, asume la labor de erudito mediador o intérprete capaz de transmitir a un destinatario menos versado el verdadero sentido de las alegorías que él mismo ha plasmado en esas “rústicas” empresas. Además, esa imagen de un orador explicando a su auditorio las pinturas mostradas ante sus ojos (al modo de los misioneros de décadas anteriores<sup>25</sup>) anticipará a su vez el pasaje central del libro siguiente: el largo parlamento del sacerdote Sergio ante el arco erigido a la Virgen.

### **b) El arco triunfal de Marcilda: imagen y oratoria sagrada**

El templo al que llegan los pastores en el Libro segundo se encuentra adornado “de muchas y diferentes colgaduras” entre las que destacan ocho “tarjas” o tablillas con “otros tantos jeroglíficos ingeniosos”<sup>26</sup> (Bramón, 2013, p. 147) con atributos de la Virgen, muy similares a los grabados por Anfriso (ver pp. 147-150). Imágenes y textos reiteran así el sentido de las alabanzas mostradas con anterioridad a la Inmacu-

lada y, al mismo tiempo, sirven de introducción al principal elemento descrito en el Libro segundo: el arco triunfal.

Como ya se ha señalado, los festejos organizados en 1618 por el gremio de plateros de la capital novohispana incluyeron la construcción de un arco de treinta varas de altura que llamó especialmente la atención del anónimo relator de la misma. El dato no es excepcional: los arcos triunfales tuvieron una singular importancia en el conjunto de la fiesta barroca por la posibilidad que ofrecían de recoger todo un programa religioso y/o ideológico en honor a la figura homenajeadada (Rodríguez Hernández, 1998, pp. 129-136). Para lograr tanto el impacto visual como la transmisión del mensaje laudatorio, este monumento se planteaba como armónica confluencia de arquitectura, pintura y una creación literaria que –como explica Dolores Bravo– enriquecía el sentido de la imagen pero también era reforzada semánticamente por ésta, de manera que la “fábrica” del arco podía entenderse “como un magno emblema”<sup>27</sup>, cuya descripción a menudo ocupaba una extensión considerable en la relación de fiestas correspondiente.

En la novela de Bramón, la construcción del monumento corre a cargo de la discreta Marcilda, quien a su vez encarga a “un sin segundo Zeuzis” que ponga sus pinceles “en las tablas y lienzos del arco suntuoso” (2013, p. 130). Una vez finalizado, su exposición a la vista del resto de los pastores lo convierte en objeto de dos discursos sucesivos. El primero, a cargo del narrador, constituiría la écfrasis propiamente dicha, esto es, la descripción minuciosa (pp. 150-155) que permitiría su

<sup>24</sup>Sobre el manejo de la écfrasis en la obra de Bramón es de gran interés Hopkins, 2013.

<sup>25</sup>Explicaba a este propósito fray Gerónimo de Mendieta en su *Historia eclesiástica Indiana* que los frailes “hacían pintar en un lienzo los artículos de la fe, y en otro los diez mandamientos de Dios, y en otro los siete sacramentos, y lo demás que querían de la doctrina cristiana. Y cuando el predicador quería predicar de los mandamientos, colgaban el lienzo de los mandamientos junto a él, a un lado, de manera que con una vara de las que traen los alguaciles pudiese ir señalando la parte que quería” (1980, pp. 249-250).

<sup>26</sup>Recordemos que así llama el autor a sus emblemas.

<sup>27</sup> Ver Bravo Arriaga, 1990, en especial pp. 90-91.

“reconstrucción visual”<sup>28</sup>. El segundo obedece tanto a la finalidad didáctica de la obra como a la necesidad de su autor de mostrar las propias habilidades en los distintos géneros retórico-literarios: para comprender el sentido último de los emblemas y empresas repartidos en los tres cuerpos del suntuoso arco, el sacerdote Sergio ofrece una amplia explicación que es en realidad un ejercicio de oratoria sagrada, habitual, por otra parte, en la época que nos ocupa, ya que –como ha señalado Ana Castaño– la vinculación existente entre el sermón barroco y las descripciones de arcos y otros monumentos llevaba en ocasiones a que esos objetos materiales pasaran, “de ser motivos de menciones más o menos incidentales, a constituirse en el tema central de un sermón” (2007, p. 222). Así, la plática de Sergio inicia precisamente con la imagen de sus oyentes observando el monumento:

No tengo a maravilla, ni me admiro, que os halléis suspensos, mirando la grandeza que se ofrece y representa [en este arco], y que no tengáis noticia de su propia significación: si atentos escucháredes [...], satisfaré a vuestros deseos (p. 155);

<sup>28</sup>Según dicho discurso, el arco tendría la siguiente composición: en el primer cuerpo, sobre cuatro columnas en las que encontramos las alegorías de los cuatro evangelistas, se erige un gran lienzo con la imagen de la Virgen y sus atributos flanqueada por San José y el niño Jesús; el segundo cuerpo se distribuye en tres lienzos que acogen tres emblemas con los que se pretende insistir en el concepto de la Inmaculada Concepción (el sol, la luna y el ejército formado); el tercer cuerpo, en fin, recoge dos parejas simbólicas (la reina Esther y el rey Asuero y el sol y la luna) sobre las cuales se pinta un “suntuoso altar” con el Santísimo Sacramento rematado por la Jerusalén Celestial del Apocalipsis.

y recorre los principales elementos del arco a partir de una continua relación entre el objeto contemplado y la palabra escuchada por el auditorio:

Levantad la vista, y con atención mirad este milagroso pensamiento, que en el lienzo de más arriba se os representa (p. 159).

Ya que con atención oístes del pasado jeroglífico su sentido, escuchad atentos del siguiente el así declarado pensamiento (p. 160).

En definitiva, la pintura emblemática y la erudición retórica que explicita su sentido sirven de nuevo a la finalidad didáctica y doctrinal de esta obra en la que Bramón pretende exhibir sus conocimientos teológicos, retóricos y poéticos<sup>29</sup>, conocimientos que, sin embargo, apenas son comparables a los que desplegará varias décadas más tarde Carlos de Sigüenza y Góngora en otra obra sobre el mismo tema: el *Triunfo parténico que en glorias de María, Santísima inmaculadamente concebida, celebró la Pontificia, Imperial, y Regia Academia Mexicana*.

### La construcción de altares y el relato ecrástico de Sigüenza y Góngora

Concebido como relación de los festejos que la Universidad de México organizó en honor a la Inmaculada Concepción en 1682 y 1683<sup>30</sup>, el *Triunfo Parténico* es pro-

<sup>29</sup>Sin olvidar que también es el autor de la pieza teatral incluida en el Libro tercero.

<sup>30</sup>Una interesante tipología de las relaciones de fiestas religiosas barrocas es la de Ledda, 1996. Por lo que respecta en concreto al ámbito novo-

bablemente, como ya apuntó Manuel Toussaint, “el documento más valioso para la historia de la Literatura Mexicana durante el siglo XVII” (1941, p. 5): más de cincuenta poetas aparecen registrados (ver Toussaint, 1941, pp. 45-46) en una obra que recoge y comenta las composiciones ganadoras en las diferentes secciones de los certámenes convocados para ambos festejos<sup>31</sup>. No faltó en dichos festejos, además, el manejo de la emblemática, ya que –según explicó el propio Sigüenza– para el segundo de ellos, a partir de la imagen del águila como símbolo de la Virgen, se propusieron cuatro emblemas que sirvieron de inspiración a las distintas composiciones poéticas solicitadas.

Interesa a nuestro propósito, sin embargo, destacar otro elemento de la obra que ya Romero de Terreros juzgó como el más importante de la misma: “la descripción que [Sigüenza] hace de los adornos que lució la Academia mexicana” (Sigüenza, 1992, p. x)<sup>32</sup> con motivo de la celebración de 1682. En efecto, en su recorrido por los distintos altares erigidos en honor a la Inmaculada, el autor da cuenta de ostentosas composiciones pictóricas y escultóricas de carácter emblemático a través de un ejercicio de ékfrasis que pone de relieve su erudición y su habilidad literaria.

En un trabajo fundamental sobre esta cuestión, José Pascual Buxó (2002, pp. 213-240) ha apuntado ya las claves básicas de desarrollo de la ékfrasis por parte de Sigüenza en este capítulo V de su relación, cuyo artificio:

[...] consiste en recorrer el atrio y las capillas de la Universidad al modo en que el atento visitante de un museo iría contemplando y considerando [...] las pinturas objeto de su atención” (p. 226).

Ejemplificando a partir de uno de los altares –el ideado por los abogados universitarios–, Buxó explica la manera en que se conforma “la estructura emblemática de ese ‘aparato’ barroco en el que, en este caso, “el óleo de la Virgen equivale a la ‘pictura’ o cuerpo del emblema, y los poemas que la acompañan cumplen el papel de ‘alma’ o texto explicativo” (p. 228).

Tanto en este como en el resto de los altares, lo que encontramos son programas iconográficos de carácter emblemático en los que la Virgen ocupa un lugar central y donde, si bien no son los únicos, se reiteran los elementos compositivos que hemos señalado como propios de la Inmaculada Concepción. Así, el recorrido visual de Sigüenza inicia con una Virgen “triumfante del dragón en su primera mañana” (presente en lienzos de la época como la *Virgen del Apocalipsis* de Miguel Cabrera; fig. 3) a la que acompañan tarjetas con motes y epigramas que remiten a símbolos marianos ya citados (el pozo, el espejo, la luna, la fuente...) (Sigüenza, 1945, pp. 79-81) y culmina con la decoración de la Imperial Capilla (pp. 113-122), en cuyo altar se colocaron siete lienzos con “siete jeroglíficos o símbolos de María”, siendo el último “la admirable visión del

hispano, es fundamental la caracterización temática y estilística de las relaciones de fiestas como producciones histórico-literarias realizada por Rodríguez Hernández (1998, pp. 119-169).

<sup>31</sup>Sobre esta y otras relaciones conservadas referentes a certámenes literarios celebrados en la segunda mitad del XVII, y su relevancia social, ver Aracil, 2016.

<sup>32</sup>Pascual Buxó recupera esta idea de Romero de Terreros aunque advierte que el historiador del arte no llegó a relacionar “esas descripciones con el género literario de la *ékphrasis*, al que ciertamente pertenecen” (2002, p. 226).

duodécimo del Apocalipsis" sobre el que Sigüenza destaca "el luminoso ropaje que le da el sol [...], indicio de que nunca se apartó de Dios" (p. 121)<sup>33</sup>.

Los recursos utilizados por Sigüenza en su descripción van dirigidos a un tiempo a enriquecer el sentido de las imágenes descritas y a atraer la atención del lector hacia las mismas. Así, por ejemplo, el autor no solo hace hincapié "en el papel primordial que juega el sentido de la vista en la disposición de sus meticulosas descripciones" (Pascual Buxó, 2002, p. 226) sino también en las condiciones en que realiza su observación, apremiado por la multitud que lo rodea:

No hay duda que los ojos tan sagradamente lisonjeados se entretuvieran gozando mucho más de aquellos deliciosos embelesos, pero ni daba tanta licencia el aprieto del concurso, ni se quietaba el deseo de acabar de repasarlo todo (1945, p. 82).

La necesaria concisión de la narración ("Sin recelo de que se ahogue en la brevedad tan soberana grandeza, queda satisfecha la pluma aun después de haber delineado todo su aparato en tan corta tabla", p. 82) se compensa con la utilización de recursos como la paralipsis ("No hablo aquí del argentado trono que formó el altar [...]; no hablo de las primaveras que desde los floreros [...] persuadían a la vista; no hablo de los perfumes...", p. 116), contrastando a su vez con la atención a pequeños detalles en pasajes en los que el autor juega con tópicos o alusiones

mitológicas, como ocurre con la descripción de la paloma portadora de la rama de olivo que forma parte del altar sobre el Diluvio:

En el hueco del nicho, descolló una oliva, distribuidas sus hojas con tan extrañada viveza que más parecía su verde pompa efecto vegetal de la naturaleza que esfuerzo de la industria a beneficios del arte; cuya copa sirvió de asiento a un remedo del ave de la deidad Cipris, que como Fénix le debía la vida al fuego... (p. 88).

Todo ello se nos presenta además unido a un despliegue de erudición teológica que permite a Sigüenza hacer uso de la oratoria sagrada para complementar necesariamente el sentido de la imagen descrita, como ocurre en este mismo ejemplo en el que el Diluvio se convierte en "alegoría de la divina culpa" (p. 89) a partir de la cual María puede ser entendida como:

...hermosa oliva en los dilatados campos de la omnipotencia: *Quasi oliva speciosa* [al igual que en las pinturas de la *Tota Pulchra*] figurada en aquella en el sentido místico de San Alberto Magno [...], dictándolo así la boca del Espíritu Santo, divina paloma (p. 90).

## Conclusiones

Las relaciones brevemente presentadas en el presente trabajo muestran la pervivencia y evolución de motivos iconográficos en torno a la Inmaculada Concepción en el contexto novohispano a lo largo del siglo XVII, pero también una progresión en el tratamiento literario de dichos mo-

<sup>33</sup> Quizá similar al que le había dado pocas décadas antes el también novohispano Basilio de Salazar en su óleo *Exaltación franciscana a la Inmaculada Concepción* (fig. 4).

tivos: la posibilidad de trazar unas líneas de continuidad entre la escritura generada en torno a las disposiciones papales de 1617 (como la breve relación anónima sobre la fiesta de plateros de 1618 y, sobre todo, el curioso texto híbrido de Bramón, publicado apenas dos años más tarde) y la que da cuenta de los festejos universitarios de 1682 y 1683 en honor a la Inmaculada (el *Triunfo parténico* de Sigüenza y Góngora) nos lleva a percibir asimismo una toma de conciencia cada vez mayor, por parte de los autores, de las posibilidades literarias de la “relación de fiestas” y, por tanto, a comprender de manera más cabal (a partir de este tópico concreto) el surgimiento de un tipo de relación que, sin perder su carácter historiográfico, pasa a constituirse asimismo como género literario.

Dicha evolución implicó, a su vez, una mayor complejidad en el manejo de la écfrasis como técnica retórica no meramente descriptiva sino generadora de un nuevo discurso que permitía al autor exceder la mera “representación” del objeto artístico. De este modo, literatura y pintura encontraron en el Barroco novohispano un valioso espacio de reinterpretación del tópico horaciano *ut pictura poesis*.

## Bibliografía

- Aracil, Beatriz (2013). “Del género pastoril a la relación de fiestas: *Los sirgueros de la Virgen* del Bachiller Bramón”. En Trinidad Barrera (ed.), *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*. Bern: Peter Lang.
- Aracil, Beatriz (2016). “Fiesta y sociedad en la Nueva España: certámenes poéticos durante el reinado de Carlos II”. *Romance Notes* (56).
- Avalle-Arce, Juan Bautista (1975). *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo.
- Bonnefoy, Juan Francisco (1955). “Sevilla por la Inmaculada”. *Archivo Ibero-Americano* (2ª época; XV).
- Bramón, Francisco (2013). *Los Sirgueros de la Virgen sin original pecado* [México, Imprenta de Juan de Alcázar, 1620]. Ed. de Trinidad Barrera. Madrid/Frankfurt: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert.
- Bravo Arriaga, María Dolores (1997). “El arco triunfal novohispano como representación”. En *La excepción y la regla: estudios sobre espiritualidad y cultura en la Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Corbacho Cortés, Carolina, *Literatura y arte: El tópico “Ut pictura poesis”*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998.
- Egido, Aurora (1990). *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Crítica.
- Hauke, Manfred (2015). *Introducción a la Mariología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Ledda, Giuseppina (1996). “Contribución para una tipología de las relaciones extensas de fiestas religiosas barrocas”. En M. Cruz García de Enterría et al. (ed.). *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. Alcalá de Henares: Publications de la Sorbonne/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- Llorens Herrero, Margarita y Catalá Gorgues, Miguel Ángel (2007). *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia: Conselleria de Cultura.

- Martínez, Jaime J. (2013). "Permanencia y decadencia de la novela pastoril en la América colonial: *Los sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón". En Trinidad Barrera (ed.), *Por lagunas y acequias. La hibridez de la ficción novohispana*. Bern: Peter Lang.
- Mendieta, Gerónimo de (1980). *Historia Eclesiástica Indiana*. Ed. de Joaquín García Icazbalceta. México: Porrúa.
- Monroy Castillo, María Isabel (1988). *Guía de las Actas de Cabildo de la ciudad de México: 1611-1620, siglo XVII*. México: Universidad Iberoamericana, Secretaría General de Desarrollo Social.
- Pascual Buxó, José (2002). *El resplandor intelectual de las imágenes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2002). *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez Hernández, Dalmacio (1998). *Texto y fiesta en la literatura novohispana (1650-1700)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Santos Otero, Aurelio de (1993). *Los Evangelios apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de (1945). *Triunfo parténico que en glorias de María Santísima, inmaculadamente concebida, celebró la Pontificia, Imperial, y Regia Academia Mexicana en el bienio que como su Rector la gobernó el Doctor Don Juan de Narváez* [México, por Juan de Ribera, en el Empedradillo, 1683]. Ed. José Rojas Garcidueñas. México: Xóchitl.
- \_\_\_\_\_. (1992). *Relaciones históricas*. Selección, prólogo y notas de Manuel Romero de Terreros. México: Universidad Nacional Autónoma de México [1940].
- Tenorio, Martha Lilia (2010). *Poesía novohispana. Antología*. 2 vols. México: El Colegio de México.
- Toussaint, Manuel (1941). *Compendio bibliográfico del Triunfo Parténico de don Carlos de Sigüenza y Góngora*. México: Imp. Universitaria.
- VV.AA. (1994). *Juegos de ingenio y agudeza: la pintura emblemática de la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte (México), Banamex-Accival.

## Hemerografía

- Castro, Manuel (1955). "Legislación inmaculista de la Orden Franciscana". *Archivo Ibero-Americano*. 2ª época (15).
- Jiménez Rueda, Julio (1945). "El certamen de plateros en 1618 y las coplas satíricas que de él se derivaron". *Boletín del Archivo General de la Nación* (México) (XVI: 3).
- Pou y Martí, José María (1931-1933). "Embajadas de Felipe III a Roma pidiendo la definición de la Inmaculada Concepción de María". *Archivo Ibero-Americano* (34), (35), (36).
- Recio, Alejandro (1955). "La Inmaculada en la predicación franciscana". *Archivo Ibero-Americano*. 2ª época (15).

## Cibergrafía

- Doménech García, Sergi (2014). "La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada

- Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (LXIX:1, enero-junio), <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewFile/313/316>
- Espinosa Valdivia, María del Carmen (2011). *Jesuitas y culto mariano: Francisco de Florencia, Juan Antonio de Oviedo y Francisco Javier Lazcano* [tesis doctoral]. México: Universidad Nacional Autónoma de México, <http://132.248.9.195/ptb2011/octubre/0673966/Index.html>
- García Mahiques, Rafael (1995). "Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I). *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*". *Ars Longa* (6), <http://www.uv.es/dep230/revista/PDF267.pdf>
- \_\_\_\_\_. (1996-1997). "Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): *Ab initio et ante saecula creata sum*". *Ars Longa* (7-8), <http://www.uv.es/dep230/revista/PDF229.pdf>
- Hopkins, Eduardo (2013). "Fiesta religiosa y virtuosismo artístico en *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, de Francisco Bramón". *Atalanta* (I:2), <http://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/10.14643-12D/24>
- López Calderón, Carme (2012-2013). "El Dulce Nombre de María: etimología, anatomía, efectos y plástica de los siglos XVII-XVIII", *NORBA, Revista de Arte* (32-33), <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/370191>
- Traslosheros Hernández, Jorge E. (2004). "Utopía Inmaculada en la Primavera Mexicana: *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, primera novela novohispana (1620)". *Estudios de Historia Novohispana* (30), <http://www.iih.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/pdf/novo30/0412.pdf>



1. *Tota Pulchra*.

Anónimo del siglo XVI.  
Exconvento de San Miguel.  
Huejotzingo. Puebla.  
Fuente: fotografía de  
Óscar Armando García Gutiérrez

2. *Alegoría de la Inmaculada Concepción*,  
s. XVII-XVIII. Nicolás Rodríguez Juárez.  
Parroquia de Sta. María Ozumbilla,  
Estado de México.

Fuente: *Juegos de ingenio y agudeza*.  
*La pintura emblemática de la Nueva España*,  
México, Museo Nacional de Arte, 1994.



3. *Virgen del Apocalipsis*. 1750.  
Miguel Cabrera.  
Museo Nacional de Arte de México.  
Fuente: *Juegos de ingenio y agudeza*.  
*La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994.



4. *Exaltación Franciscana a la Inmaculada Concepción*. 1637. Basilio de Salazar.  
Museo de Arte de Querétaro, Gobierno del Estado.  
Fuente: *Juegos de ingenio y agudeza*.  
*La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994.



